

Symbolsk og veristisk identitet: Portrettkunst i Burgund 1380–1480

Ragnhild M. Bø

Title Symbolic and Veristic Identity: Portraiture at the Court of Burgundy 1380–1480

Abstract In the history of Western art, one tends to see the renaissance as the time when portraiture starts to denominate representations of particular individuals, one of many rebirths of the Roman Antiquity. However, in the mid-fourteenth century, veristic portraiture had already re-emerged to supplement symbolic representations of identity in representations of European rulers at the then most prominent European courts, i.e. in Paris, London, Vienna and Prague, as testified by the famous portrait of the French king, John the Good (d. 1364), now in the Louvre. In this article, I will concentrate on portraits of the Valois dukes of Burgundy, Philippe the Bold (d. 1404), John the Fearless (d. 1419), Phillippe the Good (d. 1467) and Charles the Bold (d. 1477). The portraits in question will be addressed in the light of the patrons' and the artists' awareness of the concept of 'likeness,' looking at how this concept shines through as either a symbolic or a veristic identity in the representations of the dukes.

Keywords Portraiture, Duchy of Burgundy, Court Art, Identity Markers, Panel Painting, Illumination, Claus Sluter, Rogier van der Weyden, Philip the Bold, John the Fearless, Philip the Good, Charles the Bold

Author University Lecturer in Medieval History, University of Oslo

Email ragnhildboe@gmail.com

ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING • NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 2, 2015, PP. 5–19. ISSN 2323-5586

Det sies gjerne at en av renessansens mange gjenfødler av antikke forbilder er portrettet, det vil si naturtro fremstillinger av faktiske individer. Det er videre en utbredt oppfatning av at det var i 1400-tallets Italia at forestillingen om det individuelle først

kom til syne igjen, en oppfatning som i stor grad skyldes Jacob Burckhardt og hans bok *Die Kultur der Renaissance in Italien* fra 1860. Selv om dette synet ble imøtegått allerede på begynnelsen av 1900-tallet, står det fortsatt forbausende sterkt som mar-



Fig. 1. Jean de Marville, Claus Sluter og Claus de Werve. Gravmonument for Fillip den Modige. 1383-1410. Marmor, alabaster, polykromi. Høyde 243 cm, bredde 254 cm, lengde 360 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Foto Musée des Beaux-Arts.

Jean de Marville, Claus Sluter and Claus de Werve. Tomb of Philippe the Bold. 1383-1410. Marble, alabaster, polychromy. Height 243 cm, width 254 cm, length 360 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

kør av individets tilbakekomst i kunsten, noe en utstilling som “The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini” fra 2011 er et godt eksempel på.¹ I kjølvannet av den tidlige innvendingen mot Burckhardts ståsted har også forskning fra de seneste tiår tilbakevist påstanden, blant annet fordi såkalt veristisk portrettkunst ble et supplement til symbolske fremstillinger av identitet allerede på midten av 1300-tallet, særlig ved datidens ledende europeiske hoff, som befant seg i Paris, London, Wien og Praha. Portrettet av den franske kongen Johan den Gode (d. 1364) som nå henger i Louvre er et av de mest overbevisende eksemplene på en slik veristisk fremstilling. I dette innlegget vil jeg fokusere på de neste generasjonene av veristisk portrettkunst utført for medlemmer av det franske hoffet, ikke av de som residerte i Paris som konger av Frankrike, men de som residerte i Dijon som hertuger av Burgund: Fillip den Modige (d.1404), Johan den Fryktløse (d.1419), Fillip den Gode (d.1467) og Karl den Modige (d.1477). Sammenhengen mellom kon-

septuelle og stilistiske endringer i portrettkunsten i perioden vil forsøksvis bli forklart ved å se samtlige verk i lys av begrepet ‘likeness,’ slik det manifesterer seg symbolsk så vel som veristisk.²

Den 6. september 1363 skrev Johan den Gode av Frankrike under på en avtale som gjorde hans yngste sønn, Filip den Modige, til overhode i hertugdømmet Burgund. Slik befestet huset Valois sin posisjon i dette store lenet på bekostning av en yngre gren av det kapetinske kongehuset. Gjennom Fillips giftemål med Margaret av Flandern seks år senere, inngikk også jarledømmene Nevers, Franche-Compté, Artois, RetHEL og ikke minst det svært inntektsgivende området Flandern i Burgunds territoriale utstrekning.³ Dette ekteskapet var det første i en lengre rekke av ‘outright matrimonial strategies’ fra Burgunds side, som skaffet hertugdømmet innflytelse i Bayern, Habsburg, Savoy og Luxembourg. Det viktigste var allikevel å understreke hertugen av Burgunds tilknytning til den franske kro-

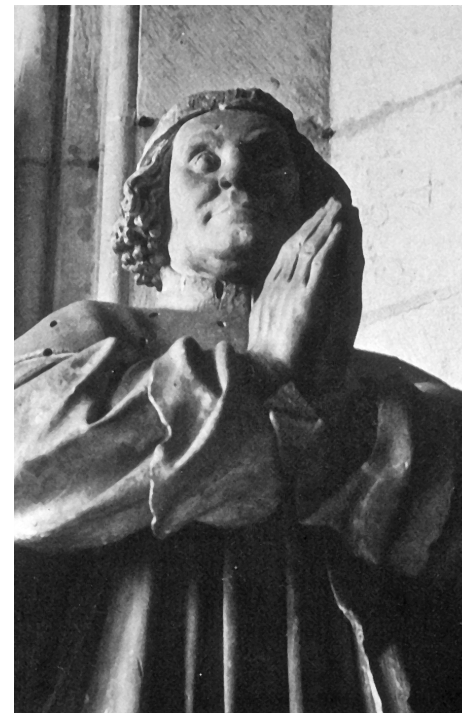


Fig. 2. Jean de Marville, Claus Sluter og verksted. Portalskulptur til Chartreuse de Champmol (detalj). 1385-1401. Stein. Dijon, Chartreuse de Champmol. Foto Matthew Lindquist.

Jean de Marville, Claus Sluter and workshop. Portal sculpture (detail). 1385-1401. Stone. Dijon, Chartreuse de Champmol.

nen, hans rolle som en *prince des lis*. Både Fillip den Modige og hans sønn, Johan den Fryktløse, så seg selv først og fremst som slike liljeprinser. Etter mordet på Johan, utført av rådgivere for den franske kronprinsen, den fremtidige Karl VII, i 1419, bestemte derimot Fillip den Gode seg for å alliere seg med den engelske kongen og stå med ham mot den franske.⁴

Som den første hertugen av huset Valois i Burgund, skulle ikke Fillip den Modige (d.1404) bare utforme hertugdømmets politikk, men også legge føringer på dets visuelle kultur. Det mest fremstående eksemplet på hans kunstneriske bestillinger er karteuserklosteret Champmol, i utkanten av Di-

jon, som skulle tjene som Burgunds svar på de franske kongenes gravkirke St Denis. Klosteret ble påbegynt i 1383. Fillips gravmonument, ifølge Sherry Lindquist “undoubtedly one of the most ideologically potent and theoretically complex monuments of the age” ble påbegynt av Jean de Marville selv før selve grunnsteinen for klosteret var lagt ned og tilvirkingen ble hele tiden fulgt av hertugen selv.⁵ Monumentet ble videreført først av Claus Sluter og deretter av Sluters nevø, Claus de Werve. Fillip er fremstilt med åpne øyne og bemalt i naturlige fargetoner – i seg selv en kunstnerisk strategi for å understreke veristisk likhet – men har også en krokete nese, noe pløsete kinn og en karakteristisk trutmunn (fig. 1). De samme ansiktstrekkene finnes igjen i fremstillingen av ham i portalskulpturen på klosterkappellets inngangsparti (fig. 2).

Fillip dukker også opp i en mer uventet kontekst i Champmol, nemlig i Mosesbrønnen, utført av Claus Sluter og Jean Malouel, begge hoffkunstnere for Fillip. Brønnen hadde et høyt, slankt kors reist over en sekskantet base med statuer av seks profeter som alle forutså Kristi død på korset, Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel and Jesaja. Korset med Maria Magdalena som



Fig. 3. Claus Sluter og verksted. Jeremias på Mosesbrønnen (detalj). Stein og polykromi. 1395-1404. Dijon Chartreuse de Champmol. Foto Ragnhild M. Bø.

Claus Sluter and workshop. Jeremiah and the Well of Moses (detail). Stone and polychromy. 1395-1404. Dijon, Chartreuse de Champmol.

Hvorfor ønsket Fillip å være til stede i brønnens figurgalleri? Og hvorfor lot han seg fremstille som Jeremias? Svaret på det første spørsmålet ligger kanskje i livsstilen til medlemmene av Karteuserordenen. Ordenens motto lyder *stat crux dum volvitur orbis* (korset står selv om verden vender) og er en tydelig understrekning av det mer generelle prinsippet om ethvert klostres regel om *stabilitas loci*: Munkene lever sine liv inne i klostrene uten noen form for utadrettet aktivitet. Med sin tilstedeværelse gjennom Jeremias kunne Fillip allikevel observere ordensbrødrene, og – vel så viktig – bli observert, også i en del av klostret han ikke selv hadde adgang til.⁷ Å bli observert må i denne sammenhengen forstås som et håp om at ens gjenkjente tilstedeværelse ville føre til at ordensbrødrene også inkluderte ham i sine bønner. Denne strategien, altså å ha seg selv fremstilt som en bibelsk, mytologisk eller historisk skikkelse, gjennom et slags krypto-portrett ble ikke funnet opp her i Champmol, men det er vanligere å finne i tiårene etter 1420.⁸ I disse portrettene er veristisk likhet langt viktigere enn symbolsk identitet ettersom det er enkeltindividet, ikke det kollektive individet, som trenger gjenkjennelse – i dette tilfellet for forbønn.

omfavnet det, er bort, men basen og statuene er intakt. Susie Nash har etter nøye undersøkelser av monumentet funnet at Jeremias er gitt en helt annen behandling enn de øvrige fem, både i selve den skulpturelle utførelsen og i blandingene av pigmentene han er bemalt med. Dette lar seg mer naturlig forklare når en blir klar over at Jeremias er et portrett av Fillip den Modige (fig. 3). Ansiktet har samme type nese, forhøyede øyenbryn og litt trutmunnlige lepper som portalskulpturen og gravmonumentet.⁶



Fig. 4. Ukjent maler. Portrett av Johan den Fryktløse. Olje på eik(?). Før 1419. Høyde 21 cm, bredde 14 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten. Foto KMVSK.

Anonymous painter. Portrait of John the Fearless. Oil on oak (?). Before 1419. Height 21 cm, width 14 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten.

Svaret på det andre spørsmålet, hvorfor han lot seg blir fremstilt som profeten Jeremias, har også en religiøs forklaring. Selv om Jeremias ofte forbindes med pessimisme og ordet 'jeremiade', var han i forlengelsen av ordenens levesett en av dem Karteusermunkene best kunne identifisere seg meg grunnet hans spiritualitet og tanker om at mennesket har et individuelt forhold til Gud. Siden Filip ville assosieres med or-



Fig. 5. Ukjent maler. Portrett av Johan den Fryktløse. Olje på eik(?). Ca 1405. Høyde 29 cm, bredde 21 cm. Paris, Louvre. Foto Louvre/Jean-Gilles Berizzi.

Anonymous painter. Portrait of John the Fearless. Oil on oak (?). About 1405. Height 29 cm, width 21 cm. Paris, Louvre.

denen, er det ikke uventet å finne ham til stede i ordenens foretrukne profet. Valget av Jeremias og plasseringen av ham vendt mot David på det som må ha vært brønnens forside, kan også tolkes symbolsk. Jeremias står på Davids heraldiske venstreside, hvilket gir David, profeten de franske kongene hevdet å nedstamme fra, forrang. Selv om Filip ønsket et sterkt burgundisk hertugdømme, valgte han i en slags religi-

øst begrunnet beskjedenhet og i kraft av tidligere å ha vært sønn, deretter bror, og på tidspunktet monumentene i Champmol ble reist, onkel til den franske kongen, tre et lite stykke til siden.

To portretter av Fillips sønn, Johan den Fryktløse, viser at veristisk likhet var inkorporert som en viktig del av portrettkunsten i det første tiåret etter 1400 (fig. 4 og fig. 5) sammen med et sett av koder og verdier som hører genren til: den fremstilte vises i halv lengde og i profil, samt med moteriktig klær og andre effekter som alluderer til *courtly conduct*.⁹ Dynastiske ledetråder er til stede, men dominerer ikke. I det ene (fig. 5), hvis original er ment å ha blitt malt mellom 1404 og 1410, bærer hertugen en rød *camail* rundt halsen og holder en ring i høyre hånd. Denne ringen er sannsynligvis den som inneholder hertugens rubin, en edelstein som ble skaffet til veie av Phillip den Modige i 1397. Denne ble oppbevart i abbediet Saint-Bénigne i Flandern og senere overrakt av abbeden der til den sittende hertugen.¹⁰ Den venstre hånden hans hviler på en *prie-dieu* som er kledd med hertugdømmets våpenskjold, *fleurs de lis* kantet med røde og hvite felt. De små feltene kjennetegner en som er yngre bror av den franske kronprinsen. Originalen må i tillegg ha blitt malt før han formelt sett ble hertug av Flandern, da den flamske løven ikke er tilstede i våpenskjoldet. Det er den derimot i portrett nummer to (fig. 4), et posthumt portrett som er utført i Rogier van der Weydens verksted. Samtidig som Johan her også er fremstilt med den flamske løven inkorporert i sitt våpenskjold,

står han i trekvart profil ved sin *prie-dieu*. Fremstillinger i trekvart er et kunstnerisk virkemiddel som først ble anvendt av de flamske malerne Jan van Eyck og Flémalle-mesteren.¹¹ At Flandern nå er en del av Burgund kommer derfor frem rent visuelt på to ulike måter.

Slike veristiske fremstillinger i halv lengde og profil eller trekvart profil og med neddempede dynastiske ledetråder er allikevel ikke enerådende. I manuskriptet *Le livre du merveilles du monde*, en av de mest overdådige illuminerte reiseberetningene fra middelalderen, er det et dedikasjonsportrett av Johan ved åpningen av Bror Haytons bok. I Mazarinemesterens fremstilling er hertugen kledd i tidstypisk påkledding, en *houppelande*, som er dekorert med hans egne emblem, høvelen og humlen. Humlen er også anvendt i bladrankene i marginen, sammen med mottoet *Ich Swighe* (fig. 6).¹² Dette manuskriptet ble bestilt av Johan den Fryktløse som nyttårs gave til onkelen Jean de Berry i 1413 – en mann hvis inventarliste vitner om stor begeistring over både veristisk og symbolsk tilstedeværelse i kunstverk.¹³

I et bokmaleri av Rogier van der Weyden fra 1447 vises Johans sønn, Phillip den Gode i det han mottar et eksemplar av Jean Wauquelins *Chroniques de Hainault* (fig. 7).¹⁴ Dette er det eneste verket av Rogier som ikke er utført med olje på panel – det er tempera på pergament. Det er ikke bare Phillip og Jean som er til stede her, vi ser også kansleren Nicolas Rolin ved Fillips side, samt biskop Jean Chevrot.¹⁵ På motsatt side av Phillip står hans eneste legi-



Fig. 6. Mazarinemesteren. *Le livre du merveilles du monde*. Tempera på pergament. 1412. Høyde 42 cm, bredde 29 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 2810, f. 226. Foto Bibliothèque nationale de France.

The Mazarine Master. *Le livre du merveilles du monde*. Tempera on parchment. 1412. Height 42 cm, width 29 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 2810, f. 226.



Fig. 7. Rogier van der Weyden. *Chroniques de Hainault*. Tempera på pergament. 1448. Høyde 43.9 cm, bredde 31.6 cm. Brussel, Bibliothèque royale, ms. 9242, f. 1. Foto Bibliothèque royale.

Rogier van der Weyden. *Chroniques de Hainault*. Tempera on parchment. 1448. Height 43.9 cm, width 31.6 cm. Brussels, Bibliothèque royale, ms. 9242, f. 1.

time sønn, den på dette tidspunktet rundt fjorten år gamle Karl den Modige, og en gruppe uidentifiserte menn som har det til felles at de er tatt opp i Ordenen av det gylne skinn, anskueliggjort ved at de bærer ordenens kjede om halsen.

Ordenen det gylne skinn ble etablert den 10 januar 1430 av Fillip selv, i anledning hans ekteskap med Isabella av Portugal samme år, og for å feire et bugnende Burgund, som etter Fillips erobringer av hertugdømmene Brabant og Limbourg strakte seg fra Flan-

dern til Sveits. Selv om ordenens hovedmål var å fri det hellige land fra arabernes åk, fungerte den like mye som et politisk lim mellom uberegnelige vasaller ved å kultivere dyder som *honnêteté*, *loyauté*, *honneur et devoir* mellom vasall og overhode. Den tilbød også høy grad av eksklusivitet. Den startet med bare 24 riddere, men ble utvidet i flere omganger og hadde 51 riddere i 1516.¹⁶ Der andre ordener bygget på tradisjoner knyttet opp mot middelalderens riddere og fortellingen om kong Arthur,

Fig. 8. Rogier van der Weyden. Portrett av Karl den Modige. Olje på eik. Ca. 1460. Høyde 51 cm, bredde 33.7 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto Jörg P. Anders.

Rogier van der Weyden. *Portrait of Charles the Bold*. Oil on oak. Ca. 1460. Height 51 cm, width 33.7 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



tok Ordenen av det gylne skinn utgangspunkt i et vågestykke fra antikkens Hellas, nemlig Jason og argonautenes kamp om å vinne tilbake det gylne skinn fra dragen som vokter det i Kolkis' hage.¹⁷

Denne tilegnelsen av en suksessfull fortelling fra gresk mytologi, som i samtiden riktignok ble betraktet innenfor samme litterære meme som andre ridderhistorier, i stedet for en stadig tilbakevending til det uforløste forsøket på å gjenfinne den hellige gral illustrerer at det burgundiske hoff holdt seg med en annen form for helte dyrkelse og en annen form for heroisme enn det man gjorde ved det franske og engelske hoffet på samme tid.

Selv om historien bak ordenen var fra gresk mytologi, hadde ordenen allikevel et sterkt kristent tilsnitt, blant annet egne messer og begravelseritual.¹⁸ At det religiøse aspektet var mer enn påklistret fromhet kommer også frem i et vers tilegnet ordenen, skrevet av Michault Taillevent (d.1448/58): *Non point pour jeu, ne pour esbatement, mais à la fin que soit attribuée. Loenge à Dieu trestout premièrement et aux bons gloire renommée.*¹⁹

Emblemet til Ordene det gylne skinn er en saueskinnsfell som henger fra et forgylt kjede av ildstål formet som B for Burgund,

holdt sammen av små biter inngravert med mottoet *pretium laborum non vile* (ikke en dårlig belønning for arbeid) på forsiden og Fillips motto *non aliud* (ingen annen) på baksiden. Denne ordenen blir etter hvert en solid markør for sosial status og identitet i perioden, og det finnes flere eksempler på at også menn som ikke tjente som vasaller direkte under hertugen av Burgund lot seg portrettere med ordenskjedet, slik som for eksempel Kristian 2, konge av Danmark-Norge. I hans tilfelle ble ordenen brukt på bekostning av den danske Elefantordenen.²⁰

I Rogier van der Weydens portrett av Karl den Modige (fig. 8) er ordenskjedet

den eneste umiskjennelige markøren for hans tilhørighet; da det ikke er noe våpenskjold til stede, slik det er i tidligere omtalte portrettene av hans far og farfar, er dette sannsynligvis malt mens hans offisielle tittel var greve av Charolais.²¹ Det er allikevel ytterligere en dynastisk ledetråd til, en som bygger opp under ordenens vektlegging av rykte og rang og effektiv anvendelse av innenfor- og utenforskap. Under sistnevnte punkt ligger det som premiss om at kunnen og viten skulle spres i konsentriske sirkler fra hertugen og utover hans undersåtter. De som var vel innenfor ville kunne gjenkjenne at sverdet som Karl her holder i venstre hånd henviser til våpenet som kjennetegner hans personlige skytshelgen Sankt Georg – og vite at hoffet i Burgund hadde et spesielt forhold til denne helgenen ettersom hans hodeskalle hadde blitt skjenket til Fillip den Modige fra despotatet Morea i 1399/1400.²²

Portrettet av Karl den Modige er med andre ord en sofistikert utgave av andre fremstillinger av ham med skytshelgen St Georg. De to er fremstilt sammen både i skulptur, i et relikviegjemme gitt av Karl den Modige til katedralen i Liège, laget av hoffets gullsmed Gerard Loyet mellom 1467 og 1471 (fig. 9), og i bokmaleri, nemlig i *Karl den Modiges tidebønebok*, illustrert av Lievan van Lanthem rundt 1471 (fig. 10).²³ Fra bokmaleriet kan man dedusere at Karl den Modige ikke har større likhetstrekk med den Karl den Modige som fremstilles i Rogier van der Weydens portrett enn det Sankt Georg har, mens i relikviegjemmet er de to fremstilt med helt



Fig. 9. Gerard Loyet. Votivbilde av Karl den Modige. Gull, forgyllt sølv og emalje. 1467-71. Høyde 53 cm. Liège, Pauluskatedralen. Foto Institut royal du Patrimoine artistique.

Gerard Loyet. Votive image of Charles the Bold. Gold, gilded silver, enamel. 1467-71. Height 53 cm. Liège, St Paul Cathedral.

likt utseende, men svært forskjellige fra det som må ha vært den gjengse oppfatning av Karl den Modiges fremtoning. Da et relikviegjemmes viktigste *raison d'être* er dets innhold, i dette tilfellet en bit av den hellige Lamberts finger, og ikke først og fremst skal behage velgjøreren, men den helgen

Fig. 10. Lievan van Lanthem og verksted. Karl den Modiges timebønebok. 1469. Tempera, gull og sølv på pergament. Høyde 12,4 cm, bredde 9,2 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, ms. 37, f. iv. Foto Faksimile Verlag Luzern.

Lievan van Lanthem and workshop. The Book of Hours of Charles the Bold. 1469. Tempera, gold and silver on parchment. Height 12,4 cm, width 9,2 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, ms. 37, f. iv.

det beskytter, er den veristiske fremstillingen av velgjøreren tonet ned. Det er allikevel interessant at de to figurene fremstilles som dobbeltgjengere; Karl den Modige fremstår dermed ikke bare som en from velgjører, men som en ny Sankt Georg, en av de mest feirede helgener i den katolske kirke, som en som er et speilbilde av alle Georgs gode egenskaper. I bokmaleriet er det ikke tatt hensyn til religiøs *decorum* på samme måte som i relikviegjemmet, men det er tydelig at det også i manuskriptet er lagt større vekt på det materielle aspektet som sådan – det er bladgull på hver eneste folio – enn på veristisk fremstilling av Karl den Modige.

Fremstillingen av Karl den Modige som Sankt Georgs dobbeltgjenger vitner om et kunstnerisk virkemiddel som er beslektet med krypto-portrettet av Fillip den Modige på Mosesbrønnen i Champmol. Som nevnt tidligere var dette et virkemiddel som ble vanligere utover 1400-tallet og vi finner igjen Karl den Modige både som den yngste av de tre magiene i en altertavle malt av Rogier van der Weyden og som en av apostlene (sannsynligvis Andreas, Burgunds skytshelgen), i en altertavle malt



av Hans Memling.²⁴ I motsetning til krypto-portrettet i Champmol, som vi må tro ble utført på Fillips egen oppfordring for at det skulle gi ham forrang i ordensbrødrenes bønner, er det i disse siste tilfellene nok heller tale om at det er en velmenende gest fra den utøvende maler til den sittende regent som ligger til grunn for likheten.

Allerede på 1960-tallet skrev Millard Meiss at "It would thus be wrong to employ the degree of likeness, without qualification, as a criterion of the date of a portrait."²⁵ Den-

ne gjennomgangen av deler av den visuelle kulturen i senmiddelalderens Burgund viser at Meiss' påstand fortsatt er gyldig og at 'likeness' i betydningen veristisk likhet med en reel person var et supplement heller enn en erstatning for de allerede etablerte representasjonssystemene både for gravmonument, portalskulptur, portrett og bokmaleri. I stedet for et abrupt skille mellom kun symbolsk og kun veristisk fremstilling av hertugene, viser den slående likheten mellom i fremstillinger av Johan den Fryktløse i ulike media og den manglende likheten mellom Karl den Modige i relikviegjemmet og tidebønneboeken at symbolsk og veristisk fremstilling eksisterte side om side i 1400-tallets Burgund. Denne sammenstillingen av naturalistiske ytre og identitetsmarkører finnes også i fremstillinger av ikke-virkelige personer, for eksempel helgener i samme periode. Selv om de blir gitt naturalistiske ytre blir de fortsatt fremstilt med sine attributter, men i motsetning til i fremstillinger fra før ca 1430, hvor helgenen poserer med det i hendene, finnes nå attributtet assimilert inn i bildets narrativ.²⁶ Utviklingen innen portrettkunsten i Burgund kan derfor, i likhet med portrettkunsten i Paris, sees som "the logical outgrowths of earlier artistic strategies rather than as the hallmarks of a radically new and disjunctive age",²⁶ og portrett fra perioden har av den grunn av Pastoreau blir referert til som 'para-heraldic'.²⁷ Det er med andre ord ikke snakk om noen teleologisk utvikling, men om at det i noen tilfeller er det kunstnerne selv som er pådrivere, i noen tilfeller er det

oppdragsgiveren. Perkinsons undersøkelse av forholdet mellom lojalitet/likhet og klient/patron er et godt eksempel på at det er kunstneren som er pådriver for verisme, mens Wijsmans undersøkelse av bibliofili og etablering av et nytt bibliotek ved hoffet i Burgund er et godt eksempel på at det er oppdragsgiveren som leder an.²⁸ I atter andre tilfeller legger objektenes materialitet og funksjon også føringer på hvilken grad av verisme som søkes anvendt før verismen, eller det såkalte realistiske portrett blir den dominerende fremstillingsform.

Noter

- 1 Tidlig kritikk av Burckhardt finnes hos blant annet Haskins 1927 og Nordström 1929. Utstillingen "The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini" ble vist i Bode-Museum, Berlin (25 august – 20 november 2011) og i Metropolitan Museum of Art, New York (21 desember 2011–18 mars 2012).
- 2 I kunsthistorisk sammenheng tør 'likeness' være best kjent fra den engelske oversettelsen av Hans Beltings bok *Bild und Kult. Eine Geschichte der Bilder vor der Zeitalter der Kunst* (München: Beck, 1990), nemlig *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (Chicago 1994). I denne artikkelen er begrepet snarere et lån fra publikasjoner av Stephen Perkinson, sammenfattet i hans siste bok, *The Likeness of the King*, se Perkinson 2009.
- 3 *Art from the Court of Burgundy* 2004, 27.
- 4 *Art from the Court of Burgundy* 2004, 28.
- 5 Lindquist 2008, 138. Gravmonumentet ble ødelagt under den Franske revolusjonen, og står nå i restaurert utgave i Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- 6 Nash 2008b, 724–741.
- 7 Klosterets prior anerkjente faktisk at Phillip ble iført Karteuserbrødrenes kledning etter sin død og innstiftet en årlig sjelemesse for ham som alle brødre skulle være med på, selv om begge disse forholdene egentlig var forbeholdt medlemmer av ordenen, se Lindquist 2008, 191.
- 8 Nash 2008a, 287–288. Om dette fenomenet, se også Gelfand & Gibson 2002.
- 9 Dijon, Musée des Beaux-Arts; Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts.
- 10 *Art of the Court of Burgundy* 2004, 34.
- 11 Marti, Borchert & Keck 2009, 76–77.
- 12 Paris, BnF, ms fr. 2810, f. 226. Humlen og den øvrige dekoren, samt mottoet i marginalene er utført av Egertonmesteren. Firpassene i hjørne-

ne ble overmalt mens manuskriptet var i Jacques d'Armagnacs besittelse, se *Art of the Court of Burgundy* 2004.

13 Se for eksempel Meiss 1967; Nash 2008a, 115–119 og Wiecek 2005.

14 Brussel, Bibliothèque royale, ms 9242, f.1.

15 Den veristiske fremstillingen av kansleren Rolin gjør at vi gjenkjenner ham fra andre fremstillinger av ham i altertavler han selv var delaktig i bestillingen av. Han kneler foran Madonna med barn i Rolin Madonna malt av Jan van Eyck i 1435 (Paris, Louvre), og i venstre fløy på Rogier van der Weydens Beaune polyptykon fra 1443 (Beaune, Hospices de Beaune). Om disse to altertavlene, se Teasdale Smith 1981 og Jacobs 2012, 87–118.

16 Marti, Borchert & Keck 2009, 186.

17 Boulton & Veenstra 2006, 23–25. For myten om Jason og argonautene, se f.eks. Colavito 2014.

18 Marti, Borchert & Keck 2009, 186–193; Huizinga 2004, 116–117.

19 "Ikke for moro skyld og tidsfordriv, men for at takk og pris kan endelig, en gang nå frem til Herren i det høye, og alle godes ry kan klart slås fast," se Huizinga 2004, 115. Se også [http://www.arlima.net/mp/michault_le_caron.html#\(oppsoekt 7.4.2015\)](http://www.arlima.net/mp/michault_le_caron.html#(oppsoekt%207.4.2015)).

20 Boulton & Veenstra 2006, 36–37.

21 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.

22 Vaughan 2002, 108.

23 Katedralen i Liège; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms.

24 München, Alte Pinakothek; Gdansk, Nasjonalmuseum.

25 Meiss 1967, 77.

26 Se for eksempel fremstillingsformene av Den hellige Edmund, Edvard Bekjenneren og Johannes døperen som presenterer kong Rikard for

- Jomfru Maria med barnet i *Wilton-triptyket* utført i Frankrike omkring 1395 (London, National Gallery) og *Den hellige Magdalena som leser* av Rogier van der Weyden fra 1438 (London, National Gallery), reproduksjoner i *From Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery* 1991, 237 og 271.
- 27 Perkinson 2009, 77.
- 28 Pastoreau 1985.
- 29 Perkinson 2008 og Wijsman 2010.
- ## Litteratur
- Art of the Court of Burgundy 1364–1419* (utstillingskatalog). Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2004.
- Belting, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Boulton, D'Arcy Jonathan Dacre & Jan R. Veenstra (eds.). *The Ideology of Burgundy. The Promotion of National Consciousness 1364–1565*. Leiden: Brill, 2006.
- Colavito, Jason. *Jason and the Argonauts through the Ages*. Jefferson: Mcfarland, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. "The Portrait, the Individual, and the Singular. Remarks on the Legacy of Aby Warburg", *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, eds. Nicholas Mann & Luke Syson, 165-185. London: British Museum Press, 1998.
- From Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, ed. Jill Dunkerton & al. London and New Haven: Yale University Press, 1991.
- Gelfand, Laura D. & Walter S. Gibson. "Surrogate Selves: The 'Rolin Madonna' and the Late-Medieval Portrait", *Simiolus*, vol. 29, no. 3–4 (2002): 119–138.
- Haskins, Charles Homer. *The Renaissance of the 12th Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1927.
- Huizinga, Johan. *Middelalderens høst. Studier i livs- og tankeformer i Frankrike og Nederlandene i det fjortende og femtende århundre*. Oversatt av Mette Nygård. Oslo: Aschehoug, 2004.
- Jacobs, Lynn F. *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.
- Lindquist, Sherry C. M. *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Marti, Susan, Till-Holger Borchert & Gabrielle Keck (eds.). *Charles the Bold. Splendour of Burgundy*. Brussel: Mercatorfonds, 2009.
- Meiss, Millard. *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*. London: Phaidon 1967.
- Nash, Susie (2008a). *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . (2008b). "Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: Part III", *Burlington Magazine* 150 (2008): 724–741.
- Nordström, Johan. "Medeltid och renässans, en utvecklingshistorisk överblick", *Norstedts Världshistoria*, band 6. Stockholm: Norstedt 1929.
- Pastoreau, Michel. "L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XVe siècle", *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France* (1985): 108-115.
- Perkinson, Stephen. "Likeness, Loyalty, and the Life of the Court artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Très Riches Heures", *Quaerendo*, vol. 38 (2008): 142-174.
- . *The Likeness of the King. A Pre-History of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Teasdale Smith, Molly. "On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna", *Gesta*, vol. 20 (1981): 273–279.
- Vaughan, Richard. *Philippe the Bold and the Formation of the Burgundian State*. London: Boydell Press, 2002.
- Wieck, Roger S. "Bibliophilic Jealousy and the Manuscript Patronage of Jean, Duc de Berry", *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400–1416*, eds. Rob Dückers & Pieter Roelofs, 121–134. Nijmegen: Ludion, 2005.
- Wijsman, Hanno. "Northern Renaissance? Burgundy and Europe in the Fifteenth Century", *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 - c.1550*, eds. Alex Lee, Pierre Péporté & Harry Schnitker, 269-288. Leiden: Brill, 2010.

Internetkällor

http://www.arlima.net/mp/michault_le_caron.html# (oppsøkt 7.4.2015)